

# Nacho López, análisis de dos *performances* fotográficas

*Nacho Lopez, bi performance fotografikoren analisia*

Nacho López, analysis of two photographic *performances*

Nieves Limón<sup>1</sup>

zer

Vol. 18 - Núm. 34  
ISSN: 1137-1102  
pp. 173-193  
2013

*Recibido el 6 de abril de 2012, aceptado el 18 de marzo de 2013.*

## Resumen

El presente artículo estudia la labor fotográfica de Nacho López centrándose en dos de sus series más conocidas: “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” y “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos”. Publicadas por primera vez en la revista ilustrada *Siempre! Presencia de México* en 1953, estas *performances* fotográficas construyen un determinado prototipo de mujer. Si bien ambas series hacen uso de la sintaxis fotoperiodística como lenguaje que, a priori, permitiría reflejar *fidedignamente* lo acontecido, será su particular manera de utilizar el medio fotográfico lo que les haga subvertir ciertos límites de esta disciplina. Asimismo, se analiza la inserción de estas imágenes en el posterior proyecto de López “Yo, el ciudadano”, publicado en la revista *Artes de México* en 1964.

**Palabras Clave:** fotografía, fotoperiodismo, mujer, feminismo, performance, México.

## Laburpena

Artikuluak Nacho Lopezen argazkilari lana aztertzen du bere bi sorta ezagunenetarikoetan zentratuaz: “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” (Emakume eder batek Madero plaza zeharkatzen duenean) eta “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” (Venus parrandara joan zen behe-auzoetara). Bi sortetan hizkuntza gisa a priori gertaturikoa modu fidagarri batean jasoko lukeen fotokazetaritzaren sintaxia erabili arren, argazkiaz baliatzeko darabilkien modu bereziak diziplina honen zenbait muga irauliko ditu. Halaber irudi hauek Lopezen hurrengo proiektuan, 1964an *Artes de México* aldizkarian argitaratu zen “Yo, el ciudadano” (Ni, hiritarra) izenekoan, nola txertatu ziren ere aztertzen da.

**Gako-hitzak:** argazkia, fotokazetaritza, emakumea, feminismoa, performancea, Mexiko.

---

<sup>1</sup> Universidad Carlos III de Madrid, nlimon@hum.uc3m.es

### Abstract

The following article is a study of Nacho Lopez's work in photography, focusing mainly on two of his most famous series: "*Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*" (When a beautiful woman walks down Madero Avenue) and "*La Venus se fue de juerga por los barrios bajos*" (Venus went partying in the poor quarters). First published in the magazine *Siempre! Presencia de México*, 1953, these photographic pieces conceive a very specific female prototype. Both series use photojournalism as a language that can accurately replicate the events. However, through his rare and unique view and use of photographic imagery he challenges the limits of this activity. The article will also examine the use of these images in Lopez's subsequent project, "*Yo, el ciudadano*" (I, Citizen), published in *Artes de México*, 1964.

**Keywords:** photography, photojournalism, woman, feminism, performance, Mexico.

## 0. Introducción

Abre la profesora Laura González Flores su artículo “Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*” preguntándose acerca de la relación existente entre la producción comercial de este fotógrafo y su llamada “obra artística” (González Flores, 2008:43). La cuestión, que en el citado texto sirve para examinar el trabajo de uno de los representantes más destacados de la fotografía mexicana, es igualmente apropiada para reflexionar ahora sobre otro importante fotógrafo de ese mismo país: Nacho López. O, más concretamente, para estudiar unas imágenes que, aunque a simple vista puedan parecernos transparentes, se revelan como retos interpretativos de primer orden.

La delgada línea que separaría el quehacer comercial de la obra artística no es frontera sino lazo de unión en el caso que nos ocupa. Y es que López es un fotorreportero de la puesta en escena en las dos series estudiadas en esta investigación: las tan traídas y llevadas (pero todavía capaces de seguir interpelándonos) “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” y “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos”. Cosechando realidad, el fotógrafo nos muestra a una guapa *mujer*<sup>2</sup> convertida en objeto de la mirada callejera para, poco después, retratar *una* maniquí paseada por las lindes<sup>3</sup> de la exagerada ciudad mexicana ante el asombro de los viandantes. Ambos proyectos no son fruto del azar: tanto la mujer como el maniquí forman parte de dos actuaciones fotográficas. Pero vayamos por partes.

En sus múltiples escritos, López examinó en profundidad, y con vigorosa lucidez, ciertas cualidades, podríamos decir metafísicas, de su obra gráfica<sup>4</sup>. Forjado en las suertes del fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta, desarrolló un corpus teórico que apelaba a la responsabilidad social de su oficio:

“Mi posición, concretamente, es la siguiente:

1. La fotografía como instrumento para denunciar injusticias sociales.
2. Como espejo de una época filtrada por mi sensibilidad particular.
3. Como instrumento dialéctico para analizar las fuerzas a favor y en contra de los grupos de choque, en el marco económico y social que me ha tocado vivir.
4. Como testimonio de las costumbres, hábitos, condicionamientos y comportamientos simbólicos.

<sup>2</sup> A lo largo de estas páginas utilizaré el complejo término “mujer” conociendo su insuficiencia ontológica, pero valorando las virtudes operacionales del mismo. Es la “mujer” una categoría esencialmente operativa que permite avanzar en el estudio de las formas de representación de unos cuerpos generados (es decir, contruidos en base a ciertas normas de género) a través de imágenes como las que se analizan en este artículo.

<sup>3</sup> Puede encontrarse una interesante reflexión sobre lo liminar en la obra de Nacho López en González Flores, 2007: 209.

<sup>4</sup> Para conocer más sobre la labor académica de López a este respecto y su tarea docente remito a los siguientes artículos: Moreno Aldán, 2007: 431- 447 y Mendoza Alfita, 2012: 305-317.

5. Como aportación para conocer los ámbitos y escondrijos de nuestra psicología.
6. Para situarnos como pueblo con personalidad propia en el ámbito del Tercer Mundo frente a la influencia económica imperialista.
7. Y al final de cuentas, contribuir para que no sea una máquina al servicio del consumismo.
8. Aportar, con mi fotografía, la honestidad de mis gustos o disgustos y sustentarme en un ámbito de libertad aunque ello signifique morirme de hambre o sobrevivir de acuerdo a mis ideas.” (Moreno Aldán, 2007: 439-440).

Son estas palabras (formuladas de distinta manera, pero con idéntico propósito) un claro ejemplo de los límites que marcaron su trabajo. Si bien Nacho López sostiene una concepción teleológica de su producción gráfica (esto es, la fotografía como instrumento para alcanzar un fin mayor: en cierto sentido, una herramienta de liberación) y por tanto, obligada a reflejar el acontecer, esta particular condición convivió, curiosamente, con otra teleología de fuerza igualmente exagerada. Me refiero a la cualidad artística con las que fueron calificadas muchas de sus imágenes desde sus comienzos en el fotoperiodismo.

Afirmaciones como la del periodista Antonio Rodríguez asegurando que López “reúne en su obra los valores abstractos del artista” (Rodríguez, 1951: 44) o las de Luís Suárez señalando que “la cámara [de López] está aquí en franco servicio a la intención del artista” (Suárez, 1955: 33), son muestras de una retórica que deja al fotógrafo mexicano no *cerca de* sino absolutamente *integrado* en el entramado artístico del momento. Es Nacho López un artista de la cámara y así se le considera desde su más temprana aparición en las páginas de estas publicaciones<sup>5</sup>. Algo que, en ningún caso, parece entrar en conflicto con una labor fotoperiodística<sup>6</sup> especialmente destacada en aquellos proyectos donde captura la intensidad de los acontecimientos de su ciudad<sup>7</sup> o, también, en las imágenes que reflejan su compromiso indigenista<sup>8</sup>.

Por tanto, la mística del arte (como fuente de obra, pero también de artista) no entra en contradicción con la doctrina *fotosocial* que, como sostienen sus escritos, inspira a López. Vemos cómo el mexicano es capaz de conciliar posiciones tradicionalmente

<sup>5</sup> Nacho López publicó su trabajo fotográfico en numerosas revistas de la época. Destaca su colaboración con: *Mañana*, *Siempre!*, *Hoy*, *Life*, *Artes de México*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista de la Universidad Veracruzana*, *Mira*, *Hojarasca*, *Ciencias*, *México indígena o Unomásuno*. (Moreno Aldán, 2007: 446).

<sup>6</sup> En algunas de las recientes aproximaciones a su trabajo se ha cuestionado que López fuera un fotoperiodista al uso precisamente por la frecuencia con la que realizaba puestas en escena para sus tomas fotográficas. Sin embargo, su labor en los medios periodísticos de la época nos autoriza a referirnos a él como un fotorreportero.

<sup>7</sup> Urbe que ha motivado series como “La calle lee...” o “Un día cualquiera en la vida de la ciudad”.

<sup>8</sup> Recordemos, por ejemplo, “Noche de muertos”. Especialmente interesante es el análisis que hace el profesor John Mraz sobre esta serie (Mraz, 1999: 69 y siguientes). La lectura de este texto hace que me refiera a algunos de sus proyectos como “indigenistas”. Traigo así a estas líneas un debate ampliamente desarrollado en el estudio de la identidad mexicana: la noción del indigenismo. No ahondaré en sus complicados derroteros, sí señalo (para una mayor comprensión de este concepto) el libro reseñado en la bibliografía del antropólogo mexicano Bonfil Batalla.

enfrentadas en la hermenéutica del medio y logra, de esta manera, construir un discurso visual propio. Él mismo señalará lo siguiente en su texto “La fotografía como factor en la plástica mexicana”: “Veamos cuándo la fotografía es un arte. Una vez separadas las aplicaciones que tiene en el campo industrial, científico, publicitario, etc. queda aquella que reúne calidades de concepto y plástica; producto del *Hombre-artista* que ha utilizado —como mera herramienta— procesos físicos y ópticos, tan válidos como el pintor que maneja los pigmentos y la brocha” (López, 1952: 30).

Así, la pregunta de la profesora Laura González Flores que inauguraba este artículo es muy oportuna en este momento, precisamente, porque deja traslucir una consustancial y problemática división del quehacer fotográfico que fue asumida y puesta en práctica por López de manera muy significativa en las dos series citadas. Si bien no es intención de este estudio examinar el debate, hasta cierto punto superado, “*fotoarte versus fotodocumento*”, la parte del dilema que separaría la labor *fotoartística* de cualquier otra práctica fotográfica (léase fotoperiodística en el caso que nos ocupa), sí servirá como marco de referencia para un análisis que pretende examinar la particular mirada de López sobre la mujer, ya sea un modelo que pasea por la Avenida Madero o un maniquí que se va de juerga por los barrios bajos ciudadanos.

Valiéndose ambos proyectos del peso de la tradición exegética y la deontología fotoperiodística (este es el oficio donde la imagen estaba obligada a ser —y subrayo el pasado— huella de lo real, al menos reflejo fidedigno)<sup>9</sup>, se pone en práctica con dichas *performances* una “actividad conceptual” (Tibol, 1998: 33)<sup>10</sup> que revela cierta deriva

<sup>9</sup> Llegados a este punto, y después de haber llamado la atención varias veces sobre la noción de veracidad que tradicionalmente se ha achacado a la técnica fotográfica, me gustaría aclarar por medio de las palabras del historiador Michel Frizot que esa concepción es, cuando menos, particular en la práctica fotográfica. Dice Frizot: “La autenticidad de una fotografía (o de una impresión) se define por su relación con un conjunto de prácticas, con la circulación de ciertos objetos y ciertas funciones: se supone que una fotografía debe ser auténtica con respecto a las intenciones que la engendraron. Pero si se declara que es falsa ¿respecto a qué verdad debería de serlo? Quizá no sea justo aplicarle a la fotografía una pseudoética copiada de la que utilizan las obras de arte” (Frizot, 2009: 308). Coincido con Frizot en que la problemática noción reflectante de la imagen fotográfica se relaciona más con una posición cercana a la re-presentación (como evidencia de un hecho que se nos muestra bajo un código visual construido) que con la de huella barthesiana (como sustituto del acontecer o “reproducción analógica de la realidad”), pero ha sido esta última (la de la imagen como huella) la que ha primado en la práctica fotoperiodística. Según esto, la fotografía debe mostrar fehacientemente lo acontecido. Para examinar algunos ejemplos que ilustran la noción de veracidad fotográfica en el periodismo se recomienda la consulta del libro *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira* (Caballo Ardilla y Caballo Méndez, 2011).

<sup>10</sup> El calificativo de las acciones de López como “actividad conceptual” es utilizado por la crítica e historiadora del arte Raquel Tibol con relación a otra de las series más famosas del fotógrafo. Serie que, curiosamente, guarda un parecido más que significativo con el *modus operandi* de las dos que ahora nos ocupan. En ella López pasea la escultura de un gallo por las calles de México y retrata las reacciones de los viandantes. Esta acción, fruto de la colaboración de López con el escultor Pedro Cervantes en 1960, es descrita por Tibol de la siguiente manera: “Si el gallo llegaba al Palacio de Bellas Artes, aunque no pasara del pórtico, quedaría consagrado como objeto de arte. Si la gente lo miraba y lo comentaba significaría que el gallo era artísticamente visible. Si podía situarse tanto en el centro de la ciudad como en los barrios populares, eso quería decir que ese gallo era un ejemplo de arte para todos. Además, si el comprador no venía a la obra, la obra debía ir a la búsqueda del cliente”. Nótese las similitudes entre las tres series fotográficas: mujer paseada para observar las reacciones de los viandantes, maniquí paseado para observar las reacciones de los viandantes, escultura situada en diversos puntos de la ciudad para observar las reacciones de los viandantes. Animo al lector a cambiar la palabra “gallo” por “mujer”

artística en López alejada de la *mera* representación de lo real. Convoca el fotógrafo al mito de la huella fotográfica y lleva a cabo un proyecto que, en realidad, contribuye a la creación de un auténtico prototipo o modelo visual de mujer mexicana. A través de esta *misé en scene*, de este simulacro creado por medio de la tecnología fotográfica, se ponen al descubierto los procedimientos de otra poderosa tecnología (la de género) que, como la primera, podría encubrir su carácter elaborado, de construcción, amparándose en una supuesta e irreal naturalidad.

## 1. Parafernalia de ambos proyectos

“El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad”

Judith Butler<sup>11</sup>

El 27 de junio de 1953 aparece en la revista *Siempre! Presencia de México* el fotoensayo “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”. Cuatro números más tarde, concretamente el 25 de julio de ese mismo año, se publica en la misma revista “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos”. El primero de los proyectos acompaña al nacimiento de una de las revistas ilustradas más conocidas en el panorama hemerográfico mexicano de esta época. Fruto de diversas intrigas editoriales<sup>12</sup>, será ese mismo 27 de junio de 1953 cuando el editor José Pagés Llergo, tras cesar de su cargo en la revista *Mañana*, funde el semanario *Siempre!* contando con el apoyo del presidente Adolfo Ruiz Cortines. La publicación se inscribía dentro de una tradición de revistas ilustradas entre las que se encontraban nombres tan conocidos como *Rotofoto*, *Tricolor*, *Más*, *Hoy*, *Mañana*... Títulos deudores, a su vez, de las nuevas formas de ver que instauraron en la primera mitad del siglo XX *El Universal Ilustrado*, *Imagen*, *Vea*, *Zig-zag*, etc. A pesar de sus particularidades (procedentes de la diversidad de sus líneas editoriales y lectores), estas revistas compartían no sólo un código visual similar y una puesta en página relativamente cercana, sino también, como ha indicado la profesora Deborah Dorotinsky, la intención de mostrar, por fascículos, unas determinadas “formas de ver, maneras de vivir y de comprender la vida nacional” (2008: 10).

El hecho de que ambos proyectos aparecieran por primera vez en una revista ilustrada y que, por tanto, fueran concebidos para su difusión en una publicación periódica, indica que se acogían a la retórica del fotoperiodismo. Hace ya algunas páginas se apuntaron los códigos que, *grosso modo*, encauzaban el oficio fotoperiodístico de estos años, es decir, se apelaba a la obtención de fotografías para ilustrar diversos acontecimientos noticiosos con la intención de reflejarlos. Pero sería muy ingenuo, a estas alturas de la historia gráfica, no hacernos eco de que, por supuesto ya en los años

---

para repensar algunos términos de los dos *fotoensayos* sobre los que venimos hablando.

<sup>11</sup> La referencia exacta de esta cita es Butler, 1998: 306-307.

<sup>12</sup> Una descripción del nacimiento de *Siempre!* Se encuentra en Mraz, 1999: 44 y siguientes.

cincuenta, existían numerosas maneras de construir fotográficamente la realidad: ahí están para atestiguarlo los llamados *fotorreportajes*, *fotoensayos* o *fotoarchivos*<sup>13</sup>.

En concreto, las dos series de las que vengo hablando han sido calificadas a menudo como fotoensayos, género que trabajó profusamente Nacho López y que se desvincula de las urgencias de la actualidad para mostrar, con los modos y maneras del fotógrafo, otros temas que también podían ser de su interés<sup>14</sup>. Lo de aquí y lo de allá. Reflejo no tanto de un evento noticioso como de circunstancias relativamente atractivas. Un “ni contigo, ni sin ti” bastante fructífero que permitió a López acogerse a la sintaxis fotoperiodística sin renunciar a una particular manera de captar dirigiendo, acompañando de la mano, la realidad. *Previsualización* es el término que López dio a su peculiar forma de aunar el *instante decisivo* capturado tras el *klik* con la construcción de pequeños *tableaux vivant*.

Podríamos pensar que “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” (Ilustración 1-4)<sup>15</sup> cuenta, por medio de cuatro fotografías acompañadas de textos a modo de extensos pies de foto, la microhistoria de una señora voluptuosa que pasea por la Avenida Madero. Primero ella: captada de perfil, con un largo cigarrillo en la mano, bolso en la sobranete, apretado vestido, medias de seda y zapatos de tacón. “Relámpagos, chispas”, se lee en el título que aparece bajo la primera imagen dando paso a la narración: “Nacho López, fotógrafo de SIEMPRE! Vio descender de un auto a una guapa mujer y decidió saber qué ocurría cuando ella cruzaba por la antigua calle de Plateros, donde los lagartijos de antes se conformaban con improvisar románticas frases a las muchachas bellas y los cinturitas de hoy, comérselos (*sic*) con los ojos. En las primeras de cambio, esto fue lo que sucedió”. A partir de este momento se desarrolla la historia de un paseo bastante concurrido. Segunda fotografía: ella, de espaldas, sigue su rumbo; mismo vestido, mismas medias, mismos tacones, igual trasero; “Les dio tortícolis”, dice el texto. Tercera imagen, “Ella, indiferente”, acompañan su paseo un sinfín de odas al *bello sexo*. Cuarta y última fotografía, la mujer continúa caminando bajo la atenta mirada de un marinero. Fin de la historia.

Podríamos igualmente detenernos un instante y suponer que, en realidad, esto es más bien “una manifestación espléndida del piropo” o, usando las imágenes como herramienta de análisis dentro de la disciplina histórica, estaríamos ante “una fotohistoria sobre las relaciones de género en la Ciudad de México en los años cincuenta” (Mraz, 2006: 34). Pues, a fin de cuentas, rápidamente se deduce que la modelo —que no mujer viandante descendida de un coche—, es mero pretexto para desencadenar reacciones varoniles, aspavientos, suspiros y tortícolis. Lo que está claro es que el paseo se nos muestra como un montaje fotográfico y textual, como un producto editorial conformado, a modo de receta, por: cuatro fotografías, cuatro textos, unas cuantas figuras recortadas de ella y de ellos, titular y colofón (“Así es el mundo”, nos aclaran casi al final del reportaje).

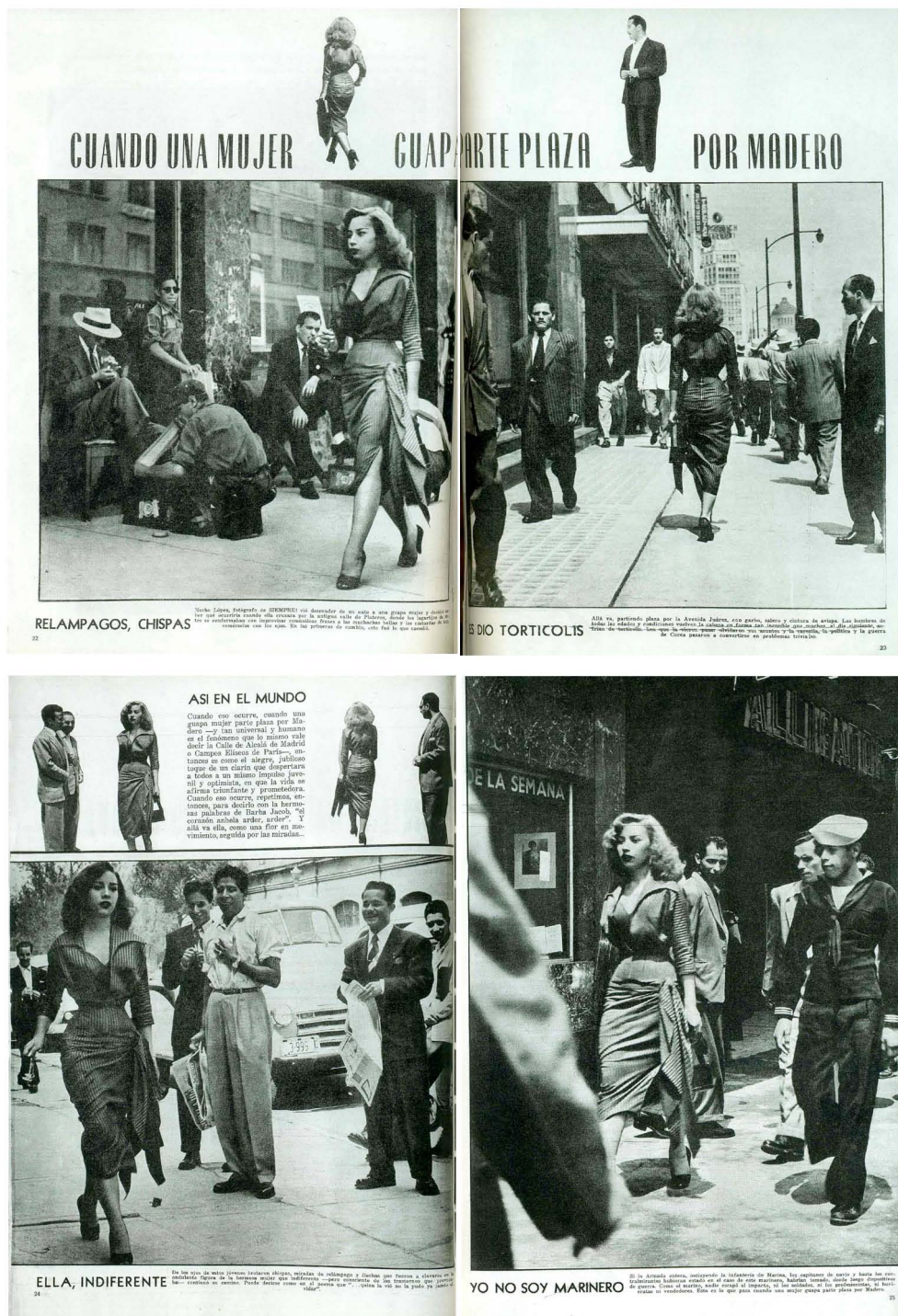
<sup>13</sup> Una explicación pormenorizada de los mismos puede consultarse en Mraz, 1999: 57-58.

<sup>14</sup> Quien dice interés del fotógrafo podría decir interés de la revista en la que publicaba. En el caso particular de Nacho López, generalmente se sostiene que tuvo bastante autonomía y libertad de movimiento en las revistas con las que colaboró a lo largo de su carrera. Son sus proyectos fruto de una labor de captura y edición bastante personal. Cabe señalar que en algunos casos, como en las dos series que nos ocupan, López trabajó con vistas a la publicación de esas imágenes.

<sup>15</sup> Las imágenes mostradas a continuación fueron también publicadas, tal y como aparecieron en 1953, en la revista *Luna Córnea*, n.º 31, 2007, pp. 330-333. Estas primeras fotografías pueden también encontrarse en: “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, *Siempre! Presencia de México*, n.º 1, 27 de junio de 1953, pp. 22-25.



# Ilustración 1-4. Proyecto “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”.





Transcurrido aproximadamente un mes, con una forma de publicación muy similar (algo que, por otra parte, sucedía habitualmente en las páginas de *Siempre!*) sale a la luz “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” (Ilustraciones 5-8). Trece imágenes narran, en este caso, la curiosa historia de un maniquí que abandona el taller donde le da forma un artesano para terminar en el escaparate de una tienda: ineludible destino para un cuerpo de madera. En el transcurso del viaje, y acompañada por el mozo que la carga, la muñeca visita diversas calles, un par de autobuses, la cantina de turno y una sala de billar. “Afortunado” el joven que ha encontrado a “La novia soñada”<sup>16</sup> en el cuerpo esculpido y silente. Estas fotografías podrían, igualmente, contar el fugaz encuentro de un muchacho rampante con la compañera deseada (rurbia, ojos grandes, rasgos extranjerizantes) y, por tanto, autorizarían una lectura en la que los estereotipos de clase, indisolublemente unidos en el caso mexicano a una condición socialmente superior para lo foráneo, tendría cabida (*güero*, barrios altos; *prieto*, barrios bajos)<sup>17</sup>.

Ilustración 5-6. Proyecto “La venus se fue de juerga por los barrios bajos”.



<sup>16</sup> Son estos los títulos que acompañan a las imágenes en la publicación del fotoensayo como puede consultarse en las fotografías mostradas. Las imágenes descritas también fueron publicadas en la revista *Luna Córnea*, n.º 31, 2007, pp. 334-337 y pueden igualmente consultarse en su primera aparición en “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos”, *Siempre! Presencia de México*, n.º 5, 25 de julio de 1953, pp. 16-19.

<sup>17</sup> Este ha sido el paradigma de análisis adoptado en diversos estudios sobre la citada serie fotográfica. Especialmente interesante es el que nos ofrece John Mraz en Mraz, 1999: 58 y siguientes.



de ambas series: la realidad (fotografiada, diremos para acotar el inabarcable estado de *lo real*) se relaciona más con una puesta en escena verosímil que con el mito de la *verdad* como noción esencial. Así, no sólo se podría reconstruir una acción y mostrarla como espejo de la realidad sirviéndose de la tecnología sobre la que más ha recaído el peso de la huella (y me refiero, como no podría ser de otra manera, a la fotografía), sino que en ese proceso de cincelado del acontecer, en ese llevar a cabo un proyecto *performativo* y fotográfico de esta índole, se deduce un rédito (un sobrante) que va creando imaginario, que va proporcionando materia prima visual. Dicho de otro modo, López escoge la técnica fotográfica no tanto para mostrar una escena *real* acaecida en las calles de México, como para encarar la construcción de una determinada imagen de mujer y, con sus decisiones, se suma a la elaboración de un imaginario, el del México de los años 50, o de una manera más precisa aquel que, haciéndose eco de una determinada tradición visual, va actualizando ciertos prototipos femeninos.

Los cuerpos retratados en estas imágenes no sólo sirven para elaborar un discurso a propósito del piropo y el escándalo ante la desnudez en las calles de México (como sugieren la mayoría de las lecturas que han propiciado estas series), sino que nos hablan también, y no sin cierta paradoja, de una ausencia: “nada por aquí, nada por allá”, no existe la *flâneuse*, no hay lugar para la mujer paseante a pesar de la presencia de esos cuerpos en unos determinados espacios urbanos<sup>20</sup>. Para poner en imágenes esa ausencia, López recurre en ambas series, como se ha señalado, al elemento dramático (a la actuación), pero también a otros tres procesos *puramente* fotográficos: a la composición, edición y narración de las imágenes. Prestidigitaciones aparte, es necesario examinar con mayor detenimiento estos proyectos editoriales para comprender de qué manera van constituyéndose dichas representaciones.

## 2. De cómo moldear una realidad por medio de la técnica fotográfica

“La mujer es para el artista en general (...) mucho más que sólo el femenino de un hombre. Al tiempo que ella es una divinidad, una estrella, un conglomerado resplandeciente de todas las gracias de la naturaleza, condensadas en un sólo ver, un objeto de la más profunda admiración y curiosidad que la pintura de la vida puede ofrecer a su contemplador. Ella es un ídolo, estúpido a la vez, pero impactante y hechizante. Todo lo que adorna a una mujer, lo que sirve para hacer resaltar su belleza, es parte de ella misma. Sin duda, la mujer a veces es una luz, un vistazo, una invitación a la felicidad, a veces es sólo una palabra.”

Charles Baudelaire<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Janet Wolff y Griselda Pollock han trabajado sobre la negación de la *flâneuse* o mujer *flâneur*. Para una mayor comprensión de este concepto se recomienda la consulta de dos de sus artículos: Wolff, 1985: 37-48 y Pollock, 2007: 249-282. Un interesante acercamiento al *flâneur* lo encontramos en la Tesis Doctoral inédita de Pilar Carrera *Walter Benjamín: El paseante y la ciudad* (Universidad del País Vaco, 2004) que puede consultarse íntegra en <http://www.pilarcarrera.es/paseante.html>.

<sup>21</sup> Llegué a estas palabras de Charles Baudelaire (que podemos encontrar en su obra *El pintor de la vida moderna*) por el citado artículo de Griselda Pollock que incluye y explica este mismo fragmento.



Las dos series de López han sido puestas en relación en diversas ocasiones. El hecho de que se publicasen con apenas cuatro números de diferencia y apelasen a la contemplación explícita de estos *objetos paseantes*, ha sido entendido, quizás no como una continuidad entre los dos proyectos, pero sí como una secuencia y desarrollo de una idea similar. López usa un objeto para que sea observado, pero no cualquier objeto, sino lo que parece ser una mujer. Son especialmente relevantes a este respecto los análisis pioneros de John Mraz y Armando Bartra (Mraz, 2006: 53 y siguientes, Bartra, 2007: 142-147) en los que se subraya algo que, por otra parte, golpea inmediatamente la mirada del espectador: en estas imágenes lo que verdaderamente está en juego es la puesta en circulación de un prototipo femenino.

Como señalé anteriormente, estas fotografías cuentan una historia. “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” subvierte para ello los parámetros clásicos de la narración ya que no vemos ni el comienzo, ni el final del relato (sólo se observa un lapso temporal de la historia)<sup>22</sup>. “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” se acoge, por el contrario, a las nociones tradicionales de la composición secuencial (presentación –muñeca que surge de las manos de un artesano–, nudo –paseo por el Distrito Federal– y desenlace –destino ineludible en “modas Aurora”–). De esta forma, López diseña un guión que se adecúa a sus intenciones narrativas y llama la atención sobre un potencial tradicionalmente negado a la imagen fotográfica. Estos proyectos no nacen de la mera reunión de cuatro o trece imágenes aisladas, sino que son dos auténticas historias fotográficas. Me detengo en esta aparente nimiedad por dos motivos: primero, porque estos (y otros muchos) proyectos de López ponen al descubierto una importante cualidad de la imagen fotográfica, esto es, su capacidad para relatar de manera secuencial. Y segundo, porque es la historia, presente en ambos fotoensayos, un ingrediente fundamental para comprender cómo la representación de dichos prototipos va desdibujando, trasformando y, en última instancia, alienando estos cuerpos.

Con demasiada frecuencia ha predominado una concepción de la fotografía como fragmento temporal, autónomo, que aísla un *punto* en una trayectoria: fracción de tiempo o *instante decisivo*. Si bien uno de los usos fundamentales de la práctica fotográfica ha sido, precisamente, la secuencia narrativa (lo demuestran, por ejemplo, las fotonovelas o los fotolibros en un sentido amplio de la denominación), generalmente se ha pensado la fotografía como imagen única infravolorando, en cierta medida, la idea de secuencia que es también consustancial al lenguaje fotográfico. En este sentido, la imagen única sería *más fotográfica* (es decir, intrínsecamente fotográfica) en detrimento de la citada dimensión secuencial que apunta hacia la idea de relato.

Dice André Bazin que “(...) el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Bazin, 1990: 24). Más adelante, aludiendo a una conocida serie fotográfica de Muybridge, el crítico francés ahonda en la idea del cine como “arte de la duración” reservando para la fotografía, de esta forma, una naturaleza estática, de imagen única y, por lo tanto, refractaria a la secuencialidad: “Muybridge (...) llegó a

<sup>22</sup> “Narrativa lanzada a la sociedad”, lo llama John Mraz.

realizar en 1887 y en 1880 un inmenso complejo que le permitió impresionar, con la imagen de un caballo a galope, la primera serie cinematográfica. Y tuvo que contenerse para ello con el colodión húmedo sobre una placa de vidrio” (Bazin, 1990: 34).

No podríamos entender “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” o “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” en el sentido en que fueron concebidas fuera de su discurso secuencial, de su durar (a pesar de su aparente falta de movimiento). Estos proyectos son dos *performances* fotográficas publicadas de una manera determinada y esa característica forma de publicación secuencial nos permite observar, en primera instancia, que la guapa mujer no camina hacia ninguna parte: hace y deshace sus pasos, va y viene anulando su caminar por la calle citadina mientras se la fotografía desde diversos puntos de vista, rodeándola. Es decir, se nos cuenta, y podemos entender, que ella cruza Avenida Madero y que las imágenes publicadas son precisamente las mejores tomas, de ahí que estas y no otras hayan sido incluidas en la revista. Estaríamos entonces en lo cierto: es indiferente por dónde camine, a dónde se dirija, pero la indiferencia procede de una concepción del espacio público urbano (no es casual que estemos en el epicentro del Distrito Federal en los años cincuenta: emblema de una modernidad, más soñada que real, que encuentra precisamente en estas publicaciones uno de sus escaparates) como lugar que ella *sólo* puede cruzar, donde es, en buena medida, un elemento extraño caminando por una vía de tránsito que no le lleva a ningún sitio. Y en esa negación, en el veto de la acción, esta mujer exclusivamente atraviesa, de aquellas maneras, esos espacios.

Similar suerte corre el maniquí desnudo. Conocemos en su caso de dónde viene y a dónde va, pero, al estar precedido por la guapa mujer, el maniquí se convierte en su trasunto de madera que deambula, en este caso, por la periferia de la metrópoli mexicana. Este espacio pseudourbano cobra especial relevancia no sólo en las fotografías de la serie, sino también en un México que, aún compartiendo ciertas dinámicas con las grandes urbes de su época, nunca dejó de estar atravesado por *usos y costumbres* propios. Así, estos emplazamientos, eminentemente urbanos y públicos, son algo más que el escenario de ambas *performances*, que la pasarela usada por López como un contexto *real* donde ocurren las cosas *reales*, donde transcurre la vida. Las connotaciones para con la construcción de un determinado discurso de género también brotan de ahí.

Llegados a este punto, se hace necesario analizar otro de los elementos clave en ambos proyectos: la edición de las tomas fotográficas. Como es de suponer, estas no fueron las únicas fotografías que hizo López en aquella ocasión. Se conocen catorce negativos en el caso de la serie de Madero y alrededor de treinta y cinco en el proyecto del maniquí<sup>23</sup>. La selección de las fotografías fue parte fundamental de ambos fotoensayos y se observan algunas cuestiones relevantes en esa edición, tanto por las imágenes publicadas como por las que quedaron fuera. Entre los negativos de la primera serie encontramos fotografías de la *guapa mujer* en un mercado: rodeada de otras mujeres (que en algunos casos no reparan especialmente en la presencia de la modelo), la actriz interactúa con los asistentes, toca la cabeza de una niña, coge uno de los utensilios que le ofrecen en un puesto, fija su mirada en varias personas. Ninguna de estas imágenes fue incluida en la selección final. Ninguna parecía relevante para

<sup>23</sup> Es posible que se hicieran muchas más capturas fotográficas en ambos trabajos, pero este es el número de negativos que se conservan en la Fototeca Nacional de México.



un “estudio sobre el piropo”, pero de la decisión de no publicarlas se deduce algo más. Los descartes no ayudaban a construir una idea de feminidad que implicase, por una parte, acción y, por otra, presencia de esta abstracción caminante en un espacio más cercano al *tianguis* que a lo *metropolitano*.

Reside aquí, además, una cierta concepción de lo femenino vinculada a la noción de clase: esta mujer es deseada por sus formas, por unas formas admirables que poco tienen que ver con la prudencia, resignación, pudor o recato; que poco tienen que ver con la necesidad de ir a ciertos lugares cotidianos. A medio camino entre la amante y la dama, en ningún caso cerca del mercado. Y en esa alienación destaca especialmente la mirada de la modelo, pues es la dirección de los ojos algo más que mera acción física. Es la libertad para ver, para dirigir la vista. En ninguna de las fotografías incluidas la mujer mira a un lugar presente en el encuadre. ¿Dónde podría clavar la vista esta representación? Sólo al frente: mirada perdida. “Ella, indiferente” se ha entendido en diversas ocasiones como la fotografía del desplante, la revancha de la fémina que, en contrapicado (y hablamos ya de composición de las imágenes), desafiante, se *empoderaría* para salir airosa del escrutinio. Lo dudo. Se observa más bien la efímera presencia del mismo caminar automático de mirada inexistente en una toma, eso sí, compositivamente más equilibrada.

La edición de “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” es muy parecida a la anterior. González Flores, analizando otra de las fotografías de López con maniqués, dice lo siguiente: “(...) Nunca un cuerpo de madera sintió vergüenza (aunque sí tiene la capacidad de provocar deseo por proyección imaginaria, que es el nivel en el que funciona la imagen)” (González Flores, 2007: 214). Eso, una determinada y continua proyección imaginaria, es, precisamente, lo que guía esta meditada selección de tomas fotográficas que evitan subir el tono erótico de la secuencia (la cantina podría dar mucho de sí) y se mantienen en los límites de lo correctamente libidinal. Encontramos, en cada una de estas fotografías, la construcción de unos cuerpos siguiendo el gusto de la época. De esta forma, López se suma al aire de su tiempo y nos muestra labios oscuros, melenas claras, pechos firmes, cinturas de avispa, traseros prominentes... Mujeres así traen a la memoria el célebre “Aurora, tú estás muy bien de pierna” con el que Ninón Sevilla aludía, en la película *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951), a un determinado modelo de mujer que era, precisamente, el que triunfaba en el imaginario del México de los cincuenta. Entre el cine de rumberas<sup>24</sup> y las famosas *pin-ups* se conciben ahora estos cuerpos híbridos. Lo popular se da fuertemente la mano con el canon de belleza femenina instaurado en la época y se van creando de esta manera modelos abstractos que complican, cada vez más, su resignificación.

Diegéticamente no se incluye a las espectadoras que son expulsadas (reencuadre mediante) de cada toma. Es decir, en las composiciones publicadas se eliminó la presencia de otras mujeres, de otras viandantes, y las había: la primera fotografía de la serie “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” deja entrever el cuerpo cortado de una señora que, curiosamente, está en cinco de las imágenes que tomó

<sup>24</sup> Maty Huitrón no ha sido tradicionalmente relacionada con el grupo de actrices asociadas al citado “género” cinematográfico de las rumberas formado por María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, etc. Pero su complexión física (y los papeles que desempeñó en diversas películas que rondan los años de la toma fotográfica) se aproxima claramente a la imagen de mujer voluptuosa que mostraban estos films.

López<sup>25</sup>. En el escamoteo (obviamente lícito) reside, precisamente, la construcción de un discurso de género amparado en el poderoso vehículo ideológico que era, por supuesto ya en aquel entonces, la fotografía, y se mantiene así un régimen de representación extradiégetico férreo. Es el orden social lo que aseguran estas fotografías, las *normas de la civilité*<sup>26</sup>, un orden cimentado en representaciones como las que pueden verse, con forma y fondo muy similar, en incontables ocasiones. Un ejemplo: revista *VEA*, 1937, reportaje “La mujer de Antonio camina así”. Junto a las imágenes, este texto:

“Si el lector, al igual que el periodista, camina por la Avenida Francisco I. Madero y después pasea por la Avenida 16 de septiembre (...) encontrará la respuesta y admirará la belleza femenina en todo su esplendor. Es la cintura y son sus caderas, lo que ahora luce el sexo femenino con una desenvoltura y gracia sin iguales (...) Respecto a esta fórmula, uno de los muchos caballeros que pasan horas enteras en Avenida Madero admirando el diario desfile femenino y todavía como en los viejos tiempos del porfirismo, dio al redactor de *VEA* la siguiente definición en la que estuvieron de acuerdo los amigos que le acompañaban. Hela aquí: *en los movimientos de caderas al caminar se conoce el valor intrínseco de una mujer (...) El movimiento de caderas de una mujer forma todo un ritmo femenino (...) encierra toda la gracia del sexo*”<sup>27</sup>.

Y la “pintura de la vida” a la que aludía Baudelaire al inicio de este apartado se correspondería así con Avenida Madero y con los barrios bajos, con los escenarios de ambos proyectos. Pues, precisamente, es en estos lugares donde se construyen y afianzan por medio de una apariencia física tan marcada y reforzada de un género, utilizando para ello un gesto fotográfico reiterado hasta la saciedad<sup>28</sup>, prototipos que anulan con fuerza cualquier otra presencia.

<sup>25</sup> Pudiera ser, no le encuentro gran relevancia a la constatación, otra mujer que acompañase en la puesta en escena a la modelo y al fotógrafo ya que sigue en un disimulado segundo plano los pasos de la guapa mujer por Madero y la encontramos también a su lado en el mercado. Maty Huitrón aclara (en entrevista concedida para este artículo) que sólo Nacho López y ella compusieron la sesión fotográfica, hasta donde pudo saber.

<sup>26</sup> Misma expresión (y desarrollo pormenorizado de esas normas que precedieron al México de los años cincuenta) encontramos en Tuñón, 2008: 12.

<sup>27</sup> “La mujer de Antonio camina así”, Revista *VEA*, 11 de junio de 1937. Una reproducción de ese reportaje gráfico puede encontrarse en la revista *Alquimia*, n.º33, mayo/agosto, 2008, pp. 58-59. Además de este ejemplo, existe otro fotoensayo de características muy similares que se publicó en la revista *Siempre!* el 11 de julio de 1953. Función bisagra entre los dos analizados en este artículo, el reportaje (que no parece hecho por Nacho López) conserva la idea y tono de “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” y, de una manera más torpe, nos muestra una temática muy similar: vemos una *performance* fotográfica donde una mujer pasea por la calle para captar las reacciones de los viandantes (uno de los cuales es también modelo). “Se la comían con los ojos”, reza el título. Igualmente es muy conocida (no lo fue por López, parece ser) la fotografía de Ruth Orkin y la actriz Jinx Allen “An american girl in Italy” publicada en la revista *Cosmopolitan* en 1952.

<sup>28</sup> No he aludido, más que como pequeño apunte, a toda la doctrina visual que también difundía al respecto el cine mexicano de la época. Para ahondar en este punto se recomienda la lectura de *Mujeres*

### 3. Redenciones fotográficas. *Yo, el ciudadano*

“Al amanecer: urbe somnolienta. Olores y sudores. Los perfumes del barrio y de los almacenes, mezclados con la prisa y el parloteo del ciudadano que acelera su sistema nervioso para ganarse un peso, los cientos o los miles de pesos. Al anochecer: el tiempo se desploma, la ilusión se agudiza; la realidad cohabita con la magia.

Las mujeres en sombras Y los hombres fantasmas”

Nacho López<sup>29</sup>

En 1964 la revista *Artes de México* publica un número dedicado al Distrito Federal. Bajo el título “La Ciudad de México III”, Nacho López propone una reflexión gráfica y textual sobre su particular visión de la inconmensurable urbe mexicana. Ciento veintiséis imágenes y doce meditaciones. En ese proyecto se incluyen dos de las fotografías de las series analizadas. Previamente, y en diversas ocasiones<sup>30</sup>, el autor ya había descompuesto estas historias fotográficas que he estudiado aquí como proyectos indisolubles (intrínsecamente y con relación entre ellos). Ese uso individualizado de las fotografías, seccionadas de sus respectivas series, también se ha utilizado en otras publicaciones para ilustrar un México, el de los años cincuenta, que se pretende caricaturizar tan canalla como simpático. En estas reutilizaciones, rara vez vemos la imagen de Maty *piropeada* en Madero o del maniquí *transportado* por los barrios bajos como críticas a unas reacciones que, por lo demás, eran bastante previsibles en ese contexto social. El inaguantable poder de la nostalgia nos hace mirar esas modelos, esos viandantes, tales usos y costumbres del México de antaño con cariño por lo ingenuo de las escenas. Pero dejando a un lado la confusión sentimental que podrían provocar estas fotografías por separado, observamos que ambos proyectos *fotoperformativos* construyen explícitamente determinados modelos abstractos que trascienden la captura *mimética* de estos paseos, algo que no se encuentra en el nuevo trabajo de López.

---

*de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952* de Julia Tuñón referido en la bibliografía.

<sup>29</sup> La referencia exacta de la cita es López, 1964: 25.

<sup>30</sup> En 1956 López expone parte de su trabajo en Washington. En la muestra, que pudo verse en un salón de la Organización de Estados Americanos pero que fue vetada en México, se encontraba una de las fotografías de “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” la cual, posteriormente, apareció también en la revista *Life*. Podemos encontrar una reseña al respecto en el periódico *Novedades* del 11 de diciembre de 1956 p. 17 y p. 25 col. 1 (agradezco, una vez más, la inclusión de esta referencia en el libro de John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, reseñado en la bibliografía). En un momento del texto, que actualmente puede consultarse en la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, podemos leer: “Refleja una [de las fotografías] el paso de la hasta hace poco afamada bataclana Mati Huitrón por cierta calle de la metrópoli mexicana. Aunque deambula vestida, insinúa la chamaca los suficientes encantos como para que algunos ociosos, que López tuvo cuidado en añadir a su composición fotográfica, se extasiasen al mirarla (...)”. Sigue el artículo indignándose cada vez más, y bajo un nacionalismo algo mojigato, por los proyectos de López que en buena medida sirvieron para mostrar otra cara, más amarga y crítica, del México que conoció.

Una simple descripción subraya esta idea<sup>31</sup>: fotografía número cuarenta y dos de la publicación “La ciudad de México III”, bajo el título “Avenida Juárez” (ilustración 10) observamos que es un reencuadre de la imagen “Yo no soy marinero” presente en la serie “Cuando una guapa mujer parte plaza por Madero”. Le precede “En la Villa de Guadalupe” (Ilustración 9) y le siguen las fotografías tituladas “Amor” pertenecientes a otros proyectos fotográficos de López. Fotografía número treinta y siete de la serie “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” que no fue publicada en la revista *Siempre!*, ahora se titula “Maniquí” (Ilustración 12) y se sitúa entre “En la lluvia” (Ilustración 11) y “Desayuno”. Nada tienen que ver estas inserciones (ni estas fotografías, por tanto) con las imágenes que vimos publicadas por primera vez en una revista ilustrada. Otro es el discurso. No se atisba en este trabajo ni un ápice del prototipo de mujer representada anteriormente en ambos proyectos fotográficos. Estamos ante prácticamente las mismas imágenes, pero no vemos el mismo relato, porque la modelo caminante es (ahora sí) airosa protagonista de una escena suavizada por las muestras del pseudoromanticismo que podría habitar la metrópolis mexicana y que vemos en las fotografías anteriores y posteriores a esta. Y porque el maniquí se revela, en su única aparición en este ensayo fotográfico, como un simple objeto que despierta la risa de un grupo de niños. Nada más.

**Ilustración 9.** “En la Villa de Guadalupe”.



<sup>31</sup> Las fotografías incluidas a continuación forman parte del ensayo que puede consultarse en López, Nacho (1964): “Yo, el ciudadano”. En: *Artes de México. La Ciudad de México III*, n.º 58/59, año XII.



**Ilustración 10. "Avenida Juárez".**



**Ilustración 11. "En la lluvia."**





Ilustración 12. "Maniquí".



Apartándose de los parámetros periodísticos para los que a priori se concibieron las dos series analizadas (prensa que ejercía su porción de control social), observamos ahora un desarrollo en el trabajo de López que depara otros caminos y otras relaciones para sus fotografías. Tanto en sus nuevos proyectos, como en el uso, concienzudo, de las imágenes tomadas con anterioridad. Lo que predomina en obras como "Yo, el ciudadano" es la construcción explícita de un retrato personal de México D.F., un uso de las fotografías previamente publicadas que no precipita, en este caso, la elaboración de una determinada imagen de mujer. Cada una de las nuevas imágenes de "Yo, el ciudadano" y el trabajo en su conjunto son otro (absolutamente otro) proyecto fotográfico que apela a otra (absolutamente otra) labor fotográfica de López. La nueva secuencia aparece ahora desvinculada de la sintaxis periodística, ya no estamos ante los reflejos, presentados como realidades, de una ciudad o de sus habitantes, sino ante una urbe igualmente real por posible, por representada, por construida. Con libertad de movimiento, mira ahora la modelo al frente (mira, ella mira) y es el maniquí un simple *chisme* de madera: no hay relación, no hay representación explícita de género (no en los términos descritos), no hay desfiguraciones corporales. Se retrata, ahora sí, con el exhibicionismo que sólo los autores pueden permitirse, una ciudad: la ciudad de Nacho López.

#### 4. A modo de conclusión

Como puede deducirse de la lectura íntegra del texto, pero también de la consulta de las imágenes incluidas, López trabaja con códigos representativos diferentes en los proyectos fotográficos objeto de estudio en este artículo: si las dos primeras series

de 1953 se acogen, podríamos decir, a una retórica fotoperiodística que presupone un uso de la imagen fotográfica como reflejo del acontecer, el ensayo publicado en 1964 trasciende este uso ilustrativo de la fotografía dejando, en principio, un mayor espacio para la creación visual. Pero, tal y como se argumenta en el estudio, desde el comienzo de su trabajo, Nacho López se caracterizó por desafiar los límites (y márgenes) del fotoperiodismo proponiendo nuevos ejercicios fotográficos, como las puestas en escena o *performances* reescenificadas.

Muchos de esos proyectos fueron publicados en las páginas de revistas ilustradas y López los compaginó, además, con la realización de series fotoperiodística evidentemente canónicas. Representaciones como “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” y “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos” son el claro ejemplo de prácticas *fotoperformativas* que, acogiendo a las bondades de la sintaxis periodística, se nos muestran como el retrato, o más bien el reflejo, de una sociedad.

De esta manera, y utilizando también las posibilidades que ofrece el lenguaje fotográfico (composición, edición y narración), ambas series actualizan y reconstruyen un prototipo de feminidad tradicionalmente asociado al México de los años cincuenta. La adenda fotográfica “Yo el ciudadano” descubre, precisamente, los entretelones de la propuesta visual de López (su adscripción a los códigos de género vigentes) y propone, además, un retrato personal sobre uno de los temas imprescindibles de su obra: la ciudad de México.

## Referencias Bibliográficas

- BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- BARTRA, Armando (2007). Del gesto y otras estrategias. **En:** *Luna Córnea*, n.º 31, pp. 142-147.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1990). *México profundo. Una civilización negada*. México D. F.: Grijalbo.
- BUTLER, Judith (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. **En:** *Debate feminista*, año 9, vol. 18, pp. 296-314.
- CABALLO ARDILLA, Diego y CABALLO MÉNDEZ, Daniel (2011). *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira* Madrid: Universitas.
- DOROTINSKY, Deborah (2008). Revistas mexicanas. **En:** *Alquimia* n.º 33, pp. 6-11.
- FRIZOT, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*. México D.F.: Ediciones Ve.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura (2007). Al filo de la navaja: La fotografía de Nacho López como vanguardia silente. **En:** *Luna Córnea*, n.º 31, pp. 208-219.
- (2008). Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*. **En:** *Alquimia*, n.º 33, pp. 42-49.
- LÓPEZ, Nacho (1952). La fotografía como factor en la plástica mexicana. **En:** *Revista Hoy*, n.º 816, pp. 30-34.
- (1964). Yo, el ciudadano. **En:** *Artes de México. La ciudad de México III*, n.º 58/59, año XII, pp. 25-31.

- MARZAL FELICI, Javier (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MENDOZA ALFITA, Daniel (2012). Nacho López: Educador. **En:** RODRÍGUEZ, José Antonio y TOVALÍN AHUMADA, Alberto (eds.). *Nacho López, ideas y visualidad*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, pp. 305-317.
- MORENO ALDAN, Iris (2007). La cátedra de Nacho López. **En:** *Luna Córnea*, n.º 31, pp.430-447.
- MRAZ, John (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*. México D.F.: Océano de México- Conaluta-INAH.
- (2003). *Nacho López, Mexican Photographer*. Londres: University of Minnesota Press.
- (2006). Metodologías para historiar la fotografía: el fotoperiodismo de Nacho López. **En:** *Alquimia*, n.º 27, pp. 52-59.
- POLLOCK, Griselda (2007). Modernidad y espacios de la feminidad. **En:** CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana y Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.
- RODRÍGUEZ, Antonio (8 de diciembre de 1951). Nacho López, el esteta de la fotografía periodística. **En:** *Mañana*, n.º 432, pp. 42-45.
- SUAREZ, Luis (3 de diciembre de 1955). Más allá de las apariencias la cámara fotográfica de Nacho López descubre el verdadero semblante del dolor y la alegría. **En:** *Mañana*, n.º 640, pp. 31-35.
- TIBOL, Raquel (1998). Actividad conceptual antes del conceptualismo. **En:** *Alquimia* n.º 2, pp. 33-34.
- TUÑÓN, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México D.F.: El Colegio de México.
- TUÑÓN, Julia (comp.) (2008). *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México D.F.: El Colegio de México.
- WOLFF, Janet (1985). The invisible Flâneuse, Women and the Literature of Modernity. **En:** *Theory, Culture and Society*, vol. 2, n.º 3, pp. 37-48.